



## Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 4 | 2013

Survivance d'Aby Warburg

---

# Menschenopfer

Qualche riflessione su Rembrandt

Claudia Cieri Via

---



### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2991>

DOI: 10.4000/imagesrevues.2991

ISSN: 1778-3801

### Editore:

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Notizia bibliografica digitale

Claudia Cieri Via, « Menschenopfer », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2991> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2991>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 31 janvier 2021.



*Images Re-vues* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

# Menschenopfer

Qualche riflessione su Rembrandt

Claudia Cieri Via

---

- <sup>1</sup> L'interesse di Aby Warburg per Rembrandt risale alla fine del 1924 quando si trovò davanti ad una riproduzione del tardo dipinto del maestro di Leyda, il *Giuramento di Claudio Civile*, che dal 1864 è al National Museum di Stoccolma (Fig.1).

Fig.1



Rembrandt, La congiura di Claudio Civile, olio su tela, 1661-1662, Stockholm, Museo Nazionale

- 2 Dalla corrispondenza, conservata nel Warburg Archive dell'Istituto londinese, si evince il desiderio immediato da parte di Aby Warburg di avere una copia del dipinto che commissionò, su consiglio di Axel Gauffin direttore del museo svedese, al pittore Carl Schubert. Dopo diverso tempo il 26 dicembre del 1926 la copia del dipinto di Rembrandt fu collocata nella Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo e pochi mesi dopo venne spostata nella tromba delle scale dell'abitazione privata di Aby Warburg, e dunque nel cuore della casa, a sottolineare l'affezione per quest'opera di Rembrandt<sup>1</sup>.
- 3 A che cosa si deve tale improvvisa 'passione' per il dipinto che peraltro aveva attraversato difficili vicende e non minore felice destino?<sup>2</sup> Delle risposte le possiamo trovare nella conferenza "L'antichità italiana nell'epoca di Rembrandt"<sup>3</sup> che Warburg tenne il 29 maggio 1926 ad Amburgo.
- 4 Il tema dell'antico e la sua sopravvivenza nell'età rinascimentale, alla base delle sue ricerche a partire dagli studi su Botticelli, trovò più tardi nuovo impulso e vitalità alla luce del rapporto fra Rinascimento e Barocco, fra cultura italiana e cultura nordeuropea, problematiche sulle quali si discuteva proprio nei primi decenni del Novecento, quando inoltre cominciavano a fiorire le ideologie nazionaliste. Così Aby Warburg introduceva la sua conferenza su Rembrandt:
- 5 L'antichità pagana, per come c'è stata tramandata in parola e immagine, dava e dà alla cultura europea, dalla fine dell'Antichità, le fondamenta della sua civilizzazione. Da questa eredità antica possiamo scoprire, attraverso un'analisi psicologica e comparativa, le tendenze alla selezione e al cambiamento nel tempo (...) Questo metodo dovrebbe essere applicato stasera, in un tentativo preliminare e non esaustivo all'epoca di Rembrandt. Quali elementi dell'eredità antica hanno interessato l'epoca di Rembrandt in modo così forte da introdursi nella creazione artistica in quanto forza costitutrice dello stile ? Cercheremo di comprendere attraverso alcuni esempi (...) il confronto decisivo con l'Antichità pagana a partire dal mito, dalla storiografia e dal dramma<sup>4</sup>.
- 6 L'interesse di Aby Warburg per il "Claudio Civile" fu sicuramente legato al soggetto del dipinto di Rembrandt, tratto dalla storia antica ed in particolare dalle *Historiae* di Tacito, dove si narra della rivolta dei Batavi contro i Romani guidata da Claudio Civile, un capo-tribù di sangue reale, nel 69 d.C. Rembrandt raffigura nel suo dipinto proprio questo personaggio che, dopo aver tenuto un discorso in cui aveva esaltato la propria nazione contro la decadenza e la degenerazione del potere dominante dei Romani, è in atto di stringere un giuramento, un patto d'alleanza, come scrive Tacito, « con i cittadini più autorevoli e gli uomini del popolo più risoluti, secondo il rito barbarico utilizzando le formule di imprecazione apprese dai padri » (Tacito, *Historiae*, IV.14-15).
- 7 Questo momento solenne della storia antica viene rappresentato da Rembrandt con un crudo realismo, nella resa materica dei volti, delle vesti e nei tratti fisionomici deformati dei personaggi fortemente caratterizzati; fra questi spicca quello di Claudio Civile, orbo di un occhio, a connotare, in una rappresentazione sovrastorica, un momento simbolico che esprime il senso di superiorità etica del popolo batavo rispetto al trionfalismo volgare e degenerato dei Romani.
- 8 Il dipinto di Rembrandt dunque, nel superamento della narratività dell'episodio a vantaggio di un' essenzialità e densità dell'immagine, s'impone con la sua espressività all'osservatore e coglie l'istante di sospensione temporale e di forte emotività visiva e simbolica potenziata dalla posizione frontale del tavolo intorno al quale si dispongono i

congiurati in una sorta di ritratto di gruppo, un genere che aveva trovato una recente problematizzazione nell'opera di Alois Riegl, *Ritratto di gruppo olandese* pubblicato nel 1902<sup>5</sup>.

- 9 La composizione del dipinto dunque è focalizzata sull'incrocio delle spade investite da un'intensità luminosa che mette in primo piano l'atto simbolico, il patto di alleanza, carico di tutta la portata ideologica e contenutistica della ritualità del popolo batavo, espressa attraverso una tecnica compositiva e materica di "barbara energia"<sup>6</sup>. Accolto il significato ideologico del ruolo di Claudio Civile, riattivato nella figura di Guglielmo di Orange sulla scorta dei versi del poeta olandese Joost van Vondel : « Qui si vede in Civile la grandezza di Orange /Egli strinse in giuramento un'alleanza /E si rivolse contro Roma/ Così si rivolse Guglielmo con crudezza contro la Spagna. La libertà a lungo soppressa/ ora parla ad alta voce »<sup>7</sup>, Warburg si concentra sull'arte di Rembrandt e sul suo valore etico in contrapposizione al trionfalismo romano rappresentato ed espresso dalle intenzionalità celebrative della decorazione del Municipio di Amsterdam - alla quale era destinata anche l'opera di Rembrandt successivamente rifiutata - informata all'arte di Otto van Veen e diffusa da Antonio Tempesta, illustratore delle *Historiae* di Tacito.
- 10 Diversamente dunque dagli artisti italiani o dai loro epigoni nordici del XVII secolo, Rembrandt prende le distanze da ogni forma di barocco trionfalismo che esalta il vuoto movimento o l'eccessivo pathos orgiastico dell'azione: « La nuova concretezza di Rembrandt - scriveva Warburg in proposito - oltrepassa la vuota pathosformel classica che, proveniente dall'Italia del secolo XVI, dominava i superlativi del linguaggio gestuale europeo »<sup>8</sup>.
- 11 Insieme al testo della conferenza si conservano nell'Archivio del Warburg Institute a Londra gli elenchi di opere d'arte - dipinti, disegni, incisioni - ma anche i titoli di testi teatrali o letterari, come l'opera di Jan Bara, *Herstelde vorst, ofte Geluckigh Ongeluck* (Amsterdam, 1650) poi inserita nella prima tavola dedicata a Claudio Civile ed esposta nella sala ovale della Biblioteca il 10 aprile del 1927 (Fig.2).

Fig.2

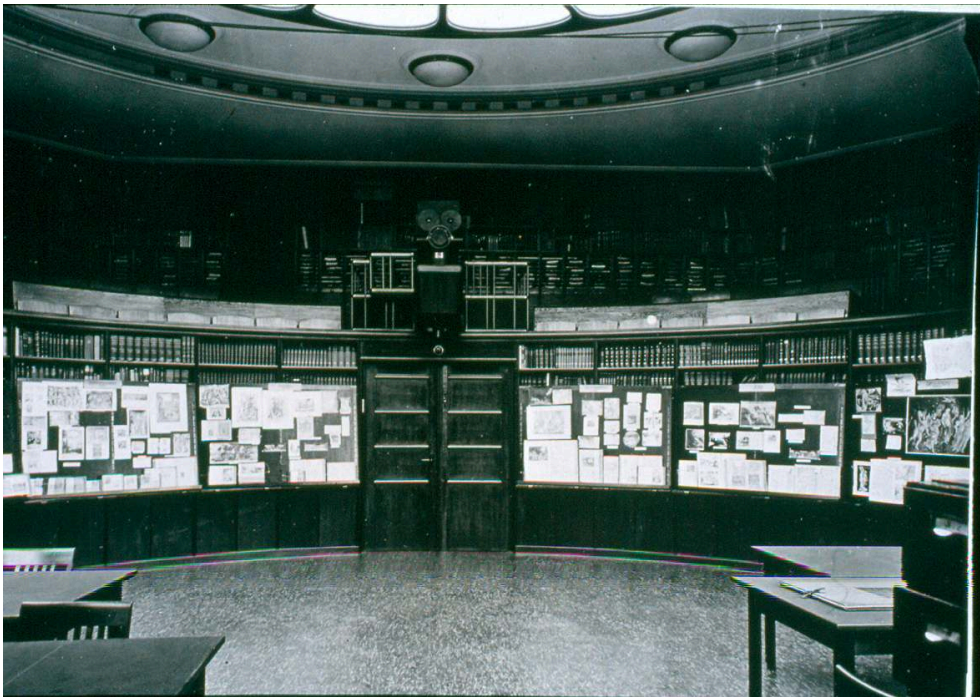


Die Bedeutung des "seltenen Buches" für einen universell und geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte, 10 Aprile 1927, KBW, Hamburg

- 12 Tali elenchi sono ordinati in 9 tavole per un totale di 78 immagini, che presumibilmente dovevano illustrare la conferenza stessa, come suggeriscono i titoli delle tavole : Tav.I. *Proserpina*, Tav.II *Art Officiel: Das öffentliche lebende Bild Tacitus in Paleis*; Tav.III *Art Officiel in der Malerei architektonisch gebunden. Rembrandt Claudius Civilis*; Tav. IV, *Die Verdränger Rembrandt*, Tav.V *Die Schilderhebung des Brinio*, Tav. VI *Menschenopfer. Vom kultischen Schlachtfest zum tragischen Seelenstück*; Tav.VII *Menschenopfer. Polixena / Kindermord alla romana Imperiale*; Tav VIII *Medea. Metkonst- und Vliegwerken*, Tav. IX *Die Sieger über Rembrandt*. L'ordine e i contenuti delle tavole fanno capire che tale organizzazione delle immagini su eventuali supporti, secondo il sistema utilizzato da Warburg per alcune conferenze di quegli anni, sono ancora provvisori e dunque risalgono ad una fase preparatoria della conferenza del 1926, come rivelano anche le numerose correzioni, i cambiamenti e gli spostamenti segnalati su altre copie anche manoscritte degli stessi elenchi<sup>9</sup>. Inoltre alcune di queste immagini si ritrovano con un ordine simile ma non identico sia nelle tavole della esposizione dedicata alle *Metamorfosi* di Ovidio del 1927<sup>10</sup> (Fig.3), sia nelle tre tavole esposte da Warburg a commento della sua conferenza "Die Bedeutung des "seltenen Buches" für einen universell und geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte", tenuta nella nuova Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo il 10 aprile 1927, in occasione della visita dei bibliotecari olandesi<sup>11</sup>(Fig.4).



Fig.3



Ovid Ausstellung, 1926WIA, III 96 KBW,Hamburg,

Fig.4



Die Bedeutung des "seltene Buches" für einen universell und geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte, 10 Aprile 1927, KBW, Hamburg

- 13 Tale occasione era stata erroneamente riferita da Ernst Gombrich all'esposizione dedicata ad Ovidio, probabilmente per la presenza costante, sui pannelli allestiti per quell'occasione, delle preziose edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio, richieste da Aby Warburg alle biblioteche di tutta Europa, insieme alle immagini. In realtà la

“Ovid Ausstellung” fu aperta solo per pochi giorni dal 29 gennaio al 3 febbraio 1927 e dunque prima della visita dei Bibliotecari della primavera<sup>12</sup>. Le tre tavole che commentano quella visita, almeno per quanto si deduce dalla fotografia d’insieme, pubblicata recentemente nel volume *Bilderrheien und Austellungen* che raccoglie materiali di quegli anni, sono collocate nella sala ovale della nuova Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg in Heiligestrass 116, inaugurata nel gennaio del 1927 e dunque 8 mesi dopo la conferenza su Rembrandt<sup>13</sup>. In proposito fra queste tavole, in particolare il pannello centrale, vi è una versione più adeguata ad un’esposizione rispetto alla tavola conservata nel faldone della conferenza su Rembrandt (WIA.III. 101.) che è, data la presenza di appunti manoscritti in attesa delle relative immagini, ancora una versione di lavoro (Fig.5).

Fig.5



L'Antico italiano nell'eta' di Rembrandt, maggio 1926, WIA, III. 1, KBW Hamburg

- 14 Sicuramente l'osmosi delle immagini fra le tavole, e il loro utilizzo e riutilizzo con variazioni per occasioni diverse, evidenzia il fervore della ricerca di Aby Warburg in quegli anni che veniva declinata fra tematiche diverse che si intrecciavano nel suo percorso intellettuale, dal sacrificio al trionfo dalla vitalità dell'inseguimento e del rapimento, al lamento sulla morte, alla resurrezione che trova in ultimo espressione nel ciclo della vita, nell'inspirare e nell'esprire, come scrive a conclusione del saggio su Rembrandt :
- 15 Come unico bagaglio per intraprendere questo viaggio possiamo portare con noi solo solo l'intervallo eternamente mobile fra impulso e azione: sta a noi decidere quanto possiamo dilatare con l'aiuto di Mnemosyne, questo intervallo della respirazione<sup>14</sup>.
- 16 La conferenza su Rembrandt, per certi versi, imposta la problematica progettuale focalizzata sui temi storici e sulla loro sopravvivenza in contesti diversi intorno ai quali ruotano le diverse posizioni ideologiche espresse attraverso una riflessione sullo stile

che chiama in causa sia le periodizzazioni temporali sia le spaziali sulla sopravvivenza dell'antichità italiana nel Rinascimento visto dal XVII secolo al tempo di Rembrandt. La successiva mostra su Ovidio - nata apparentemente per caso come conseguenza della conferenza di Maxel Ditmar Henkel, curatore del Gabinetto delle stampe di Amsterdam sulle edizioni neerlandesi illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio dal XV al XVIII secolo - opera una sorta di formalizzazione di quei topoi, linguistici ed iconici, che occuperanno poi un posto significativo nel progetto dell'Atlante. La conferenza del 10 aprile del 1927 era invece finalizzata a spiegare il ruolo 'agente', il programma della Biblioteca come progetto culturale di una "storia dell'arte universale umanisticamente orientata", e, come si ricava dal *Tagebuch*, i temi enunciati sono gli stessi della mostra su Ovidio di qualche mese prima<sup>15</sup>. Mentre il discorso pronunciato circa due mesi dopo, il 6 giugno 1927, in occasione del sessantesimo compleanno di Max Warburg, ha un carattere celebrativo e di riconoscenza al fratello e alla ricca famiglia, che « invece di investire in cavalli avevano investito nella cultura ».

- 17 Ritornando ai materiali contenuti nel faldone della conferenza su Rembrandt, di particolare interesse è l'attenzione al tema del sacrificio che informa in un primo momento tre tavole, successivamente ridotte a due<sup>16</sup>. Il tema del sacrificio entra nella conferenza di Warburg su Rembrandt con la figura di Medea che da strega si trasforma in una vera e propria figura della sofferenza, « Forza statica trasformatrice: trasformazione di uno stile: Rembrandt » attraverso la quale Warburg introduce la sua interpretazione etica di Claudio Civile che si contrappone al « culto degli imperatori la cui gloria è prodotta dai sudditi sottoposti in modo incondizionato alla sua volontà. Ma proprio questa apoteosi della forza umana penetra dal mondo romano nello stile artistico ufficiale dell'Olanda ed esige sulle pareti del Palais che vediamo qui, il suo culto »<sup>17</sup>.
- 18 In particolare nelle tre tavole, dedicate al sacrificio umano, sono elencate le incisioni con Medea, maga e infanticida, con Polixena, con il sacrificio di Isacco di Rembrandt, ma anche di Elias e Josaphat fino ai rilievi dell'Arco di Costantino, che evocano la dinamica della strage degli innocenti nell'affresco di Ghirlandaio come nelle incisioni di Antonio Tempesta, illustrazioni per la Bibbia del 1591, per arrivare al dipinto di Claudio Civile di Rembrandt, che verrà vinto dai trionfalismi seicenteschi celebrati dal pittore classicista olandese Jaen Jordaens<sup>18</sup>. Il tema del sacrificio che occupa uno spazio significativo nelle riflessioni degli ultimi anni della vita di Aby Warburg dunque, si esplicita nel progetto della citata esposizione dedicata alle *Metamorfosi* di Ovidio allestita l'anno successivo, nel febbraio del 1927, nella sala ellittica della Biblioteca con riferimento al valore fondativo ed originario del mito, attraverso una sequenza di *topoi*, come scrive Warburg in apertura dei suoi appunti:
- 19 Il catalogo dei dei del Mitografo si trasforma in uno scrigno di tesori per i valori espressivi della dinamica psicologica. La cosiddetta umanità primitiva richiamata in vita si esprime tentando di giungere all'esperienza oggettiva dei valori limite dell'espressione psichica e al tempo stesso desiderando mantenere la forma piena plasmata in questa sua stessa valenza di pulsione potenziata. Questa doppia esigenza stilistica a ben vedere contrapposta viene realizzata dall'antico nella graziosa dinamica dell'animo dei caratteri ovidiani i quali pur dando corpo nella gamma del linguaggio mimico alle condizioni più originarie del trasporto passionale nella vita erotica o culturale (inseguimento, ratto, morte e trionfo) fanno tuttavia riecheggiare anche un'autoconsapevolezza lirico-sentimentale (la danza sacrificale e il lamento funebre)<sup>19</sup>.



- 20 Le prime riflessioni sul tema del sacrificio risalgono ai suoi appunti sul Laocoonte a partire dal seminario dedicato ad un *Abbozzo per una critica al Laocoonte nell'arte del Quattrocento a Firenze*, alle riflessioni contenute nel saggio del 1914, *L'entrata dello stile ideale anticheggiante*, per arrivare alla tavola *Die Klage* (lamento funebre) (Fig.6) per la citata esposizione del 1927, dove insieme al volto espressivo del Laocoonte sono inserite le immagini dei rilievi rinascimentali dedicati ancora al lamento funebre e in particolare al compianto di Cristo morto nel rilievo bronzeo di Donatello, al quale Warburg dedicherà la tavola 42 dell'*Atlante della Memoria*.

Fig.6



Die Klage, Ovid Ausstellung, 1927, WIA, III 97, KBW, Hamburg

- 21 Infine il gruppo del Laocoonte è collocato al centro della tavola 6 dell'*Atlante* (Fig.7), come massima espressione del lamento dolente in rapporto al sacrificio nel confronto con i sacrifici di Polissena e di Osiride. Questa tavola, insieme alle altre con le quali Aby Warburg apre l'*Atlante della Memoria*, ricostruito nella terza versione negli ultimi mesi della sua vita, raccolgono quei topoi che Warburg definisce 'preconiazioni', fondanti il fenomeno della sopravvivenza dell'antico.

Fig.7



Tavola 6, Mnemosyne, WIA III, 101, KBW, Hamburg

- 22 La crescente focalizzazione di Aby Warburg sul tema del sacrificio si viene configurando in rapporto ai suoi interessi per il teatro: già nel saggio sugli *Intermezzi teatrali*, Warburg mette a fuoco, attraverso l'incisione di Annibale Carracci, il ruolo del coro che fa cerchio nei due semicori intorno ad Apollo che sacrifica Pitone. Così nel successivo saggio sul mito di Orfeo, dedicato al disegno di Dürer alla Kunsthalle di Amburgo, la vittima sacrificale è posta al centro della danza in circolo delle menadi. Con riferimento al disegno di Dürer, eseguito su un modello antico tramite la mediazione dell'affresco di Andrea Mantegna nella *Camera picta* a Mantova, in rapporto alla favola di Orfeo di Poliziano rappresentata a Mantova nel 1471, Warburg mette in azione quel rapporto fra opera artistica e rappresentazione teatrale che permette un immediato passaggio dalla vita all'arte.
- 23 Lo studio di Warburg, *Dürer e l'antichità italiana* del 1905, stava dunque a dimostrare che la Morte di Orfeo non era solamente : “un tema di atelier d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito e secondo le parole dell'antichità pagana”<sup>20</sup>.
- 24 Le immagini del disegno di Dürer, « superlativi schiettamente antichi del linguaggio» (*Superlative der Gebärdensprache*) venivano dunque ad esprimere la potenza drammatica della rappresentazione di Orfeo ucciso dalle Menadi, per la quale per la prima volta Warburg usa il termine-concettuale di *Pathosforml*. Orfeo è il mito tipico della tavola della mostra ovidiana dedicata alla morte sacrificale (*Opfertod*) (Fig.8)

Fig.8



Opfertod, Ovid Ausstellung, 1927, III 97, KBW, Hamburg

- 25 Qui le figure di menadi che volteggiano in preda ad un furore orgiastico intorno ad Orfeo nelle immagini antiche e rinascimentali, mettono in atto una danza rituale, dionisiaca d'importazione asiatica ossessionata dal suono dell'aulos; una danza estatica fino ai limiti convulsivi e patogenici dei primitivi e dei barbari, come afferma Euripide nelle Baccanti, una danza che viene visualizzata in numerosi sarcofaghi e rilievi antichi. Il lamento di Orfeo scrive Warburg nei suoi appunti del 1924 è : « il lamento nei confronti del destino e della morte (...) il suono orfico primordiale è lamento per i morti e speranza per rivedersi. Il mito di Orfeo racchiude, con le sue speranze e il suo annientamento, l'intero ciclo dei sentimenti umani impotenti rispetto al destino »<sup>21</sup>.
- 26 Alla danza sacrificale (*Opfertanz*) (Fig.9) è dedicato uno dei pannelli allestiti per la mostra sulle *Metamorfosi* di Ovidio, dove rappresentazioni della danza moresca si accostano ai riti iniziatici sacrificali: da quello di Osiride, al mito di Atteone, i cui corpi, come quello di Orfeo, vennero fatti a pezzi.



Fig.9

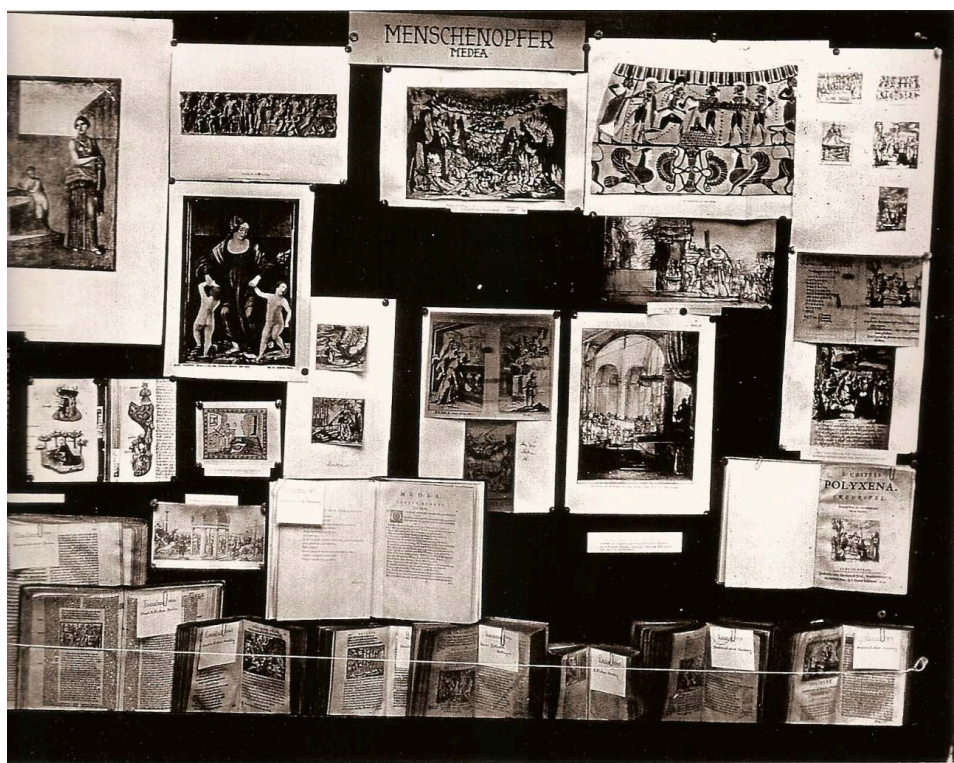


Opfertanz, Ovid Ausstellung, 1927 , WIA, III 97, KBW, Hamburg

- 27 Tale interesse per il sacrificio veniva ad esaltarsi anche in relazione alla tragedia antica sulla quale Aby Warburg aveva avuto modo di riflettere, in rapporto alla nascita dell'Opera nel Seicento e attraverso *La Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche, pubblicata nel 1872.
- 28 Il pannello infine dedicato al sacrificio umano (Fig.10) ha per protagonista Medea alla quale fa da controcanto Polissena.



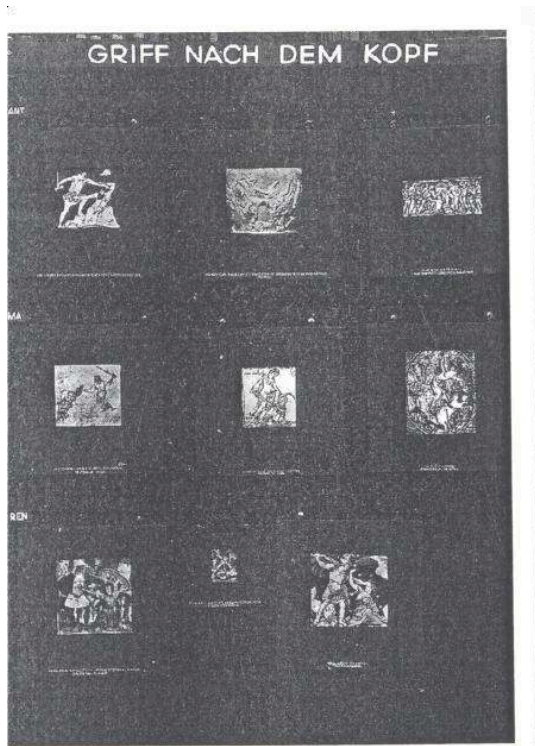
Fig.10



Menschenopfer, Ovid Ausstellung, 1927, III 97, KBW, Hamburg

- 29 Quest'ultima rappresentata in diverse incisioni disegni, compreso il frontespizio del dramma di Samuel Coster, sull'altare del sacrificio, propiziatorio per il ritorno in patria dei Troiani, ripropone l'antico modello trionfalistico che contrappone il vincitore e il vinto, secondo quella dinamica che Warburg aveva formulato nell'espressione *Grif nach der Kopf*, come un *topos* che prenderà posto, pochi anni dopo, fra i pannelli illustrativi della conferenza di Fritz Saxl del 1931 - una sorta di rilettura del pensiero di Aby Warburg - che si conservano nella *Photographic Collection* del *Warburg Institute* a Londra sotto il titolo comprensivo : *Auseinandersetzung mit der Geste der Antike in Mittelalter un Renaissance*", (Fig.11)<sup>22</sup>.

Fig.11



Griff nach dem Kopf, Auseinandersetzung mit der Geste der Antike in Mittelalter und Renaissance", 1932, KBW, Hamburg

- 30 Al trionfo Aby Warburg ha dedicato la sua riflessione teorica impostata proprio sulla dialettica fra vincitori e vinti già a partire dai suoi primi studi archeologici dedicati ai rilievi del *Theseion* con la lotta fra i centauri e i lapiti oppure a quelli del Pergamon con la Gigantomachia (Fig.12), per arrivare a guardare l'antichità romana nel suo simbolo più significativo: l'arco di Costantino.

Fig.12



Tavola 7, Mnemosyne, WIA III, 101, KBW, Hamburg

- 31 Al monumento antico Aby Warburg dedicherà la tavola 7 del suo Atlante della Memoria, dove la polarità del trionfo romano è giocato ancora una volta fra il pathos del vincitore e la sottomissione del vinto. Sull'immagine dell'arco di Costantino si apre il saggio del 1914, *L'Ingresso dello stile ideale anticheggiante*, che conclude la prima fase degli studi di Aby Warburg dedicati soprattutto all'arte fiorentina e al tema del *Nachleben der Antike*. Qui Aby Warburg mette a confronto i rilievi dell'arco di Costantino con il grande affresco della scuola di Raffaello (Fig.13) dedicato all'imperatore romano nella sala dell'appartamento pontificio in Vaticano.



Fig.13



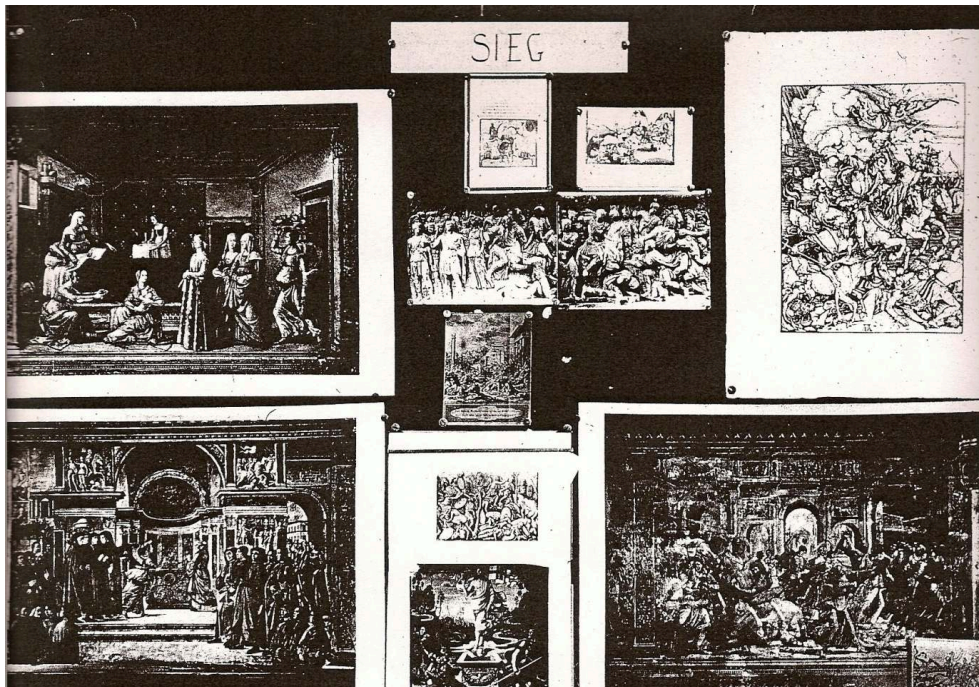
Giulio Romano, La Battaglia di Costantino, Sala di Costantino, Palazzi Vaticani

- 32 Dall'analisi e dal confronto fra le opere - dai modelli antichi alla loro rielaborazione e riattivazione in età rinascimentale - Aby Warburg mette a fuoco ed intreccia i diversi livelli di lettura: da quello stilistico-espressivo e patetico legato alla sopravvivenza dell'antico nella rappresentazione del movimento e della gestualità nell'arte rinascimentale, a quello contenutistico e ideologico.
- 33 Lo stile trionfale romano era stato considerato da Warburg nel saggio del 1914 quale apice della sopravvivenza dell'antico nell'arte del maturo Rinascimento, quando « i superlativi del linguaggio gestuale, fino allora banditi, costituivano dunque la risorsa più idonea a cui era possibile ricorrere in un'epoca che lottava per un'espressione più libera in senso proprio e figurato »<sup>23</sup>.
- 34 Solo più tardi, sulle orme di Jacob Burckhardt che nel suo libro *L'Età di Costantino* aveva sferrato un attacco all'arte barocca, Aby Warburg leggerà in tale stile "trionfalistico imperatoriale romano" dell'affresco vaticano quella forma degenerativa, rispetto all'arte classica del primo Rinascimento, come scriverà nel 1929 :
- 35 *La Battaglia di Costantino* di Piero della Francesca ad Arezzo. -- che per l'intima commozione umana aveva scoperto una nuova grandezza di forma espressiva antiretorica, fu per così dire calpestata sotto gli zoccoli dell'onda selvaggia che con il pretesto della vittoria di Costantino poté irrompere al galoppo sulle pareti delle Stanze<sup>24</sup>.
- 36 Tale stile, espressione di un'ideologia di potere, condurrà all'arte barocca, cui Warburg opporrà una esigenza etica - già annunciata nel saggio del 1914 con riferimento al concetto di quiete grandezza di Winckelmann- tutta implicita nella dialettica fra vincitori e vinti che informa anche la *Strage degli innocenti*, l'affresco di Ghirlandaio a Santa Maria Novella dove, « le figure avevano dovuto apprendere [...] il loro stile espressivo pieno di temperamento "all'antica" dai sarcofagi autenticamente antichi, ma anche dalle sculture trionfali, giacché i primi esprimevano il pathos tragico dei miti greci, le seconde rivelano il pathos imperatorio della vita eroica romana »<sup>25</sup>.



- 37 Questa doppia matrice dell'antichità conferisce forza patetica ed espressiva alle figure coinvolte in una tragedia dove la brutalità e gli affetti si intrecciano dando luogo a quella “*baruffa bellissima*” così definita da Giorgio Vasari nella *Vita* dell'artista.
- 38 Al trionfo, “*Sieg*”, è infine dedicata l'ultima tavola della serie allestita per la esposizione sulle *Metamorfosi* di Ovidio, a dimostrare la saldatura fra il tema del sacrificio e del trionfo antico giocata fra le immagini dei rilievi traiane dell'arco di Costantino e la loro sopravvivenza negli affreschi “en grisaille” di Ghirlandaio e nella *Strage degli innocenti*, ma anche nel tema apocalittico dell'incisione düreriana per arrivare alla resurrezione di Cristo dell'artista fiorentina, nel dettaglio della pala d'altare dell'artista fiorentino posto al centro della tavola in basso<sup>26</sup> (Fig.14).

Fig.14



Sieg, Ovid Ausstellung, 1927, KBW , Hamburg

- 39 L'interesse di Aby Warburg dunque per il sacrificio si lega alle sue riflessioni sul tema del trionfo antico che alla fine della sua vita, proprio in occasione del suo ultimo soggiorno a Roma (1929) coniuga con il tema del sacrificio cristiano in una continuità o meglio nella sopravvivenza del sacrificio pagano nel sacrificio cristiano. Il sacrificio di Cristo, reiterato nello spargimento di sangue dei martiri cristiani, nell'*imitatio Christi* dunque, viene inteso da Aby Warburg una forma massima di sacrificio rituale come scriveva nel 1929:
- 40 In verità il Colosseo è a pochi passi dall'arco di Costantino, ricorda impietosamente ai romani del Medioevo e del Rinascimento che nella Roma pagana l'impulso primordiale al sacrificio umano aveva strappato con la forza il suo luogo di culto e fino ai giorni nostri Roma continua a mostrarsi nell'inquietante duplicità della corona dell'imperatore trionfante e del martire<sup>27</sup>.
- 41 Su questo tema rifletterà Fritz Saxl nel suo saggio del 1939, pubblicato nel “*Journal of the Warburg Institute*”, dal titolo *Pagan sacrifice in the italian Renaissance*, che esordisce

citando il pamphlet di Pierre Mussard del 1667, *Conformites des Cerimonies modernes avec les anciennes*, dove la Messa della religione cattolica romana è equiparata ad un sacrificio propiziatorio a dimostrare la derivazione del Cattolicesimo dal paganesimo: la morte di Cristo, vale a dire il sacrificio dell'agnello mistico (*hostia*), è riattivato nella Messa; sebbene il *sacrificium* sia ricondotto, nell'etimologia di Isidoro di Siviglia, a "*sacrum facere*"<sup>28</sup>. La contrapposizione fra il sacrificio di Cristo, che si rinnova attraverso la transustanziazione (dichiarato dogma nel Concilio lateranense del 1215) nel sacrificio della Messa e il valore simbolico dell'eucarestia per i protestanti segna il confine fra la continuità del rituale sacrificale dalla cultura ebraica e pagana alla cultura cristiana rispetto all'inversione simbolica operata dalla Riforma. Il sacrificio con versamento di sangue esemplificato attraverso il miracolo di Bolsena del 1263 sulle pareti della sala di Eliodoro nell'appartamento pontificio in Vaticano all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, riproposto da Aby Warburg insieme al corteo del *Corpus Domini* e alla profanazione dell'ostia da parte degli ebrei fra le immagini composte nella tavola 78 di Mnemosyne, negli anni subito successivi alla conferenza su Rembrandt, traccia una linea di inversione e di continuità dal sacrificio giudaico, al sacrificio cristiano che nell'elemento trionfalistico è erede del paganesimo antico.

- 42 Il dinamogramma dell'antichità si tramanda in uno stato di tensione massima, ma priva di polarizzazione a seconda dell'energia passiva o a attiva di chi lo recepisce, reitera, ricorda. E' solo il contatto con l'epoca a provocare una polarizzazione che può causare il radicale rovesciamento (inversione) del significato che aveva nell'antichità<sup>29</sup>.
- 43 Qui si innesta il rapporto fra il Claudio Civile di Rembrandt nella lettura di Aby Warburg e il tema del sacrificio che si coniuga dunque con quello del trionfo antico. Questo, mentre assume le forme di una sorta di vuoto trionfalismo nella sopravvivenza tardo rinascimentale e barocca della decorazione del Municipio di Amsterdam affidata all'arte di Ovens definita da Warburg un annacquamento della forza inventiva di Tempesta, venne declinato nella forma teatrale dell'*Art Officiel* delle corti nordiche per trovare infine una sorta di controllo e di sublimazione nella interpretazione antiretorica del Claudio Civile da parte di Rembrandt
- 44 Il tema trionfalistico si trasforma dunque nelle pagine della conferenza su Rembrandt, come nelle immagini delle tavole che dovevano illustrarlo, in un linguaggio ora lirico ora satirico, ora ludico atto ad esprimere simbolicamente l'eredità culturale del popolo olandese attraverso l'affermazione della propria origine batava, nelle sue manifestazioni legate alla cultura popolare, alle feste, alle entrate trionfali quali forme di sopravvivenza di ritualità antiche. Con riferimento al *Ramo d'oro* di Frazer, Warburg indicava la via che permetteva di cogliere "la duplice tragicità della regalità originaria in quanto polarità inerente alla sua forma primitiva"<sup>30</sup>. Nel rito del giuramento "more barbarico" che comportava l'incrocio delle spade, Warburg mette a fuoco il ruolo dell'*Art Officiel*, vale a dire l'arte delle commemorazioni ufficiali, attraverso la quale sopravvive l'eredità classica nelle Fiandre e in Olanda con l'allestimento di *tableaux vivants* in occasioni ufficiali come le entrate trionfali di principi e imperatori o l'elevazione sullo scudo del trionfatore in cerimonie di glorificazione (Fig.15).

Fig.15



Tavola 79, Mnemosyne, WIA&lt; III

- 45 La danza delle spade praticata in Inghilterra fino al XIX secolo e chiamata *morris dance* comportava l'adorazione del sovrano tramite una danza in cerchio che culminava nell'esecuzione della figura del folle che poi veniva fatto resuscitare, secondo un rituale di cui Warburg indaga le diverse manifestazioni ed espressioni : dalla tragedia antica alla quale aveva già fatto riferimento per gli Intermezzi del 1589, alle danze Hopi o in circolo contemporanee dell'Europa orientale, ai recenti riti di iniziazione chiamati dagli studenti del Mecklenburg *scharwackeln*, come ricorda Warburg, formalmente accostati al "el pelele" del dipinto di Goya (Fig.16-17).

Fig.16

Tav.40 , Tanzen, WIA , KBW, Hamburg

Fig.17



Goya, El pelele, Prado Madrid

- 46 È proprio questa dimensione rituale, popolare e a volte ironica, che Warburg riconduce al mondo nordico, ad arginare quel trionfalismo 'baroccamente' arrogante della tradizione romana, sopravvissuta nelle forme dell'arte rinascimentale e barocca che si gioca sulla polarità fra sacrificio e trionfo. Tale polarità trova espressione nella forma simbolica del mito antico e in particolare del mito di Proserpina attraverso la violenza del ratto della fanciulla e il galoppo trionfalistico del carro di Plutone nella rappresentazione enfatica dell'incisione di Antonio Tempesta, alla quale Warburg contrappone l'essenzialità luministica e patetica del dipinto di Rembrandt a Berlino (Fig.18-19)



Fig.18

Antonio Tempesta, *Ratto di Proserpina*, Metamorfosi di Ovidio, acquaforte in controparte, 1606

Fig.19

Rembrandt, *Il ratto di Proserpina*, olio su tela, 1630 ca., Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

- 47 Nel dipinto di Stoccolma, al di là di ogni azione trionfalistica, Rembrandt si concentra sul momento che precede la battaglia caricando l'immagine di Claudio Civile - che nello stipulare un patto di alleanza con il suo popolo mette in atto una forma di sacrificio - di tutta quella tensione determinata dalla vendetta nei riguardi dei Romani, cui si lega l'affermazione della propria identità nazionale e dunque della propria dignità. Tale momento fortemente drammatico e carico di *pathos* permette a Warburg di evocare un

personaggio del mondo antico: Medea, che con la spada sguainata medita sull'uccisione dei suoi figli, come è raffigurata nella pittura antica di Tymomachus (Fig.20).

**Fig.20**



Timomachus, Medea mentre medita sull'uccisione dei figli, affresco pompeiano, Napoli, Museo archeologico

- 48 Warburg dunque accosta il dipinto di Rembrandt ai modelli antichi e rinascimentali riattivati, nell'ottica della cultura nordica, da un punto di vista sia formale sia contenutistico: questi contribuiscono all'invenzione di quella straordinaria rappresentazione del Claudio Civile - non un eroe tragico ma un martire - che sul modello "silenzioso" dell'Ultima di Cena di Leonardo da Vinci, da Warburg stesso definito come l'episodio più carico di drammaticità nella sua intensità artistica ed etica, recepisce sia il pathos drammatico e la solennità dell'evento sia la tensione interiore dell'attesa e della riflessione che precede l'azione e ha il suo modello nella tragedia antica e nel dramma moderno, in Medea e in Amleto.
- 49 Quegli artisti che richiedono al loro pubblico di corrispondere a una disperata concentrazione di energie mentali di fronte ad un futuro pericoloso e incerto e di provare compassione per gli eterni problemi di Amleto (il principe melanconico di Shakespeare) per il conflitto della coscienza fra moti riflessi e comportamenti riflessivi (così come sono incarnati nell'appello morale della Medea e del Claudio Civile trasformati in immagini di un culto etico) quegli artisti rischieranno sempre di essere respinti dai produttori del trionfale consenso accordato al presente. Ma il giorno della resurrezione finì col sorgere per quanti lo andavano cercando, così per l'esitante Medea creata da Lessing come anche per il Claudio Civile di Rembrandt<sup>31</sup>.
- 50 Aby Warburg dunque nella sua critica al vacuo e ridondante formalismo barocco, al gesticolare privo di anima dell'intermezzo barocco, fa appello alla sensibilità artistica

di Rembrandt in grado di opporre al 'trionfalismo imperatoriale' romano la cultura greca che, affondando le sue radici nella drammaturgia -con riferimento anche all'opera di Lessing - attraverso una « nuova unità piena di energia di parole e musica », parlava di azioni tragiche e dilemmi di coscienza. « Ma il giorno del risorgere » - scriveva Warburg a conclusione della sua conferenza - « fra coloro che cercano è giunto per la titubante Medea grazie a Lessing e per Claudio Civile grazie a Rembrandt ».<sup>32</sup>

- 51 Claudio Civile dunque ripropone una nuova polarità fra *pathos* ed *ethos*, fra Proserpina e Medea, « a metà strada tra la dinamica drammatica del rapimento ovidiano e della compassatezza tragica greca si trova ora il *pathos* minaccioso azione, tacito dalla più interiore tensione dell'essere »<sup>33</sup>. Tale polarità nel ripercorrere le stesse tracce del pensiero nietzschiano fra Dioniso ed Apollo, è tesa a conquistare quello spazio di riflessione in quanto spazio del pensiero (*Denkraum*).
- 52 In conclusione della lettera scritta nel 1927 all'amico Carl Neumann a proposito del saggio su Rembrandt, Warburg ritorna sulle questioni basilari di cosa significhi l'antico per un artista del nordeuropa; facendo riferimento allo svizzero Jacob Burckhardt nel quale « si dispiega la tipica tragicità dello stato di scissione del pensatore europeo occidentale che oscilla da una parte fra una resa al mondo dell'espressione, dimentica di se stesso e pieno di nostalgia e dall'altra la volontà di formulazione ideale, esemplare in una forma sublime di coniazione propria della cultura italiana »<sup>34</sup>.
- 53 Su queste riflessioni dunque Warburg chiude la lettera all'amico con un passaggio quasi poetico, che ci commuove per la sua intensità e per il suo valore etico, e anticipa il progetto dell'*Atlante della Memoria* come sistema di pensiero per immagini :

Il percorso dei salti del pensiero:

Ovidio, Claudiano, Seneca, Laocoonte, Tacito, l'Apollo del Belvedere, sono solo pochissime delle innumerevoli maschere del *pathos* nel coro della tragedia "Energeia", nella quale sono solo pochi gli attori principali: Mania, Sophrosyne, Mneme e Virtus ; gli atti di queste tragedie li chiamiamo allora "epoche della cultura". Oppure, se non vuol saperne di metafore antiche, propongo ... la seguente citazione : "Qual è il possedimento ereditario dell'uomo? Solo la pausa eternamente transeunte tra impulso e azione."<sup>35</sup>

## NOTE

1. Warburg Institute Archive, General Correspondence. 1924-1926. Il dipinto si trova oggi nella tomba delle scale del Warburg Institute di Londra al 4° piano dove ha sede il Warburg Archive; cfr.C.Wedepohl, *Conspiracy in the common room*, in The Warburg Institute Newsletter, 15 Summer 2004.

2. Sulle vicende del dipinto si vedano gli studi contemporanei a Warburg di Carl Neumann (*Aus der Werkstatt Rembrandts*, Heidelberg 1918) e quelli recenti degli anni Ottanta di C.Nordenfalk, *The Batavians's Oath of Allegiance Rembrandt's only Monumental Painting*, National Museum, Stockholm, 1982 e di M.D.Carrol, *Civic Ideology and Subversion. Rembrandt's "Oath of Claudius Civilis"*, in "Art History", IX/1, 1986, pp.12-35. ripresi da ultimo nel saggio di Andrea Pinotti, *La sfida del Batavo monocolo*.Aby Warburg Fritz Saxl, *Carl Neumann sul Claudius Civilis di Rembrandt*, in "Rivista di Storia della Filosofia, n. 3, 2005, pp.494-524e in C. Cieri Via, *Warburg, Rembrandt e "il percorso dei salti del*

pensiero”, in *I molti Rinascimenti di Aby Warburg*, a cura di M.Bertozzi, in “Schifanoia”, Serra Editore, Pisa 2013.

3. WIA.III. 101, *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*, 1926, trad.it in *Opere II, La Rinascita del paganesimo antico e altri saggi (1917-1929)*, a cura di M.Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2007, pp. 405-654.

4. A.Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *Opere II, La Rinascita del paganesimo antico cit.* p. 406-7.

5. A.Riegl, *Das holländische Gruppenporträts*, 1902.

6. S.Schama, *Gli occhi di Rembrandt*, Mondadori, Milano 2000.

7. J.van Vondel, *Batavische gebroeders; of Onderdruckte vryheit: treuerspel*, voor J.de Wees, Amsterdam 1690.

8. A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *Opere II*, cit. p. 440.

9. WIA.101.2.1.

10. WIA, 97. *Ovid Ausstellung*, 1927. Cfr. C.Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, in C.Cieri Via-P.Montani, *Lo sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004, pp.305-343.

11. Aby Warburg, *Bilderrheien und Ausstellungen* hrsg.U.Flechner- I.Woldt, Akademie Verlag, Berlin 2012, pp.99-113.

12. E.H.Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1983) Feltrinelli, Milano 1980; C.Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, cit., p.307.

13. Aby Warburg, *Bilderrheien und Ausstellungen*, cit. p. 307, n.2.

14. A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *Opere II*, cit. p. 632.

15. Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, 1926-1929*, con notazioni di G. Bing e F. Saxl, a cura di K.Michel, C.Schoell Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001.

16. La versione manoscritta delle tavole segue il dattiloscritto della conferenza su Rembrandt (WIA III.101.2.1, fols 114-116, anche con segnatore autonoma III.12.8.2, fols 1-3) in cui la riduzione del numero delle tavole è accompagnata dalla nota che riguarda la tavola VII dedicata a Polixena, 'da tralasciare': cfr. trad. it. in *Opere II. Aby Warburg, La Rinascita del Paganesimo antico*, cit. p.638, pp. 636-638.

17. A.Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *Opere II*, p. 578.

18. Cfr. in particolare per il riferimento alla decorazione ad affresco del *Trionfo del Principe Enrico* (Koninklijk Museum Schoone Kunsten Anvers), la fotografia pubblicata in *Opere II*, p.623, fig. 72.

19. C.Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, cit.p. 311.

20. A.Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, in *Opere I. La Rinascita del paganesimo antico e altri saggi*, (1889-1914) Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 403-423.

21. Aby Warburg, *Le potenze dl destino riflessa nella simbolica anticheggiante*, in Idem, *Opere II. La Rinascita*, cit. p.220.

22. I pannelli dovevano illustrare la conferenza di Fritz Saxl pronunciata in occasione del XII Congresso della Deutsche Gesellschaft für Psychologie tenutosi ad Amburgo nel 1931dal titolo, *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* e pubblicata nella versione originale in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg.D.Wuttke, Baden Baden 1992, pp. 419-432 ; trad.it. *I gesti espressivi nell'arte figurativa*, a cura di C.Cieri Via, in “Annali di Critica d'arte”, VIII, 2012, pp. 9-23; cfr. in proposito C. Cieri Via, *Una nota biografica all'ombra di Aby Warburg*, pp. 25-41

23. *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, in *Opere I, La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di M.Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p.583-683, in part. p.676.

24. A. Warburg, *L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio, Resoconto, 18 maggio 1929*, in *Opere II*, cit, p.868.

25. A.Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, cit. p.583-683.

26. C.Cieri Via, *Un'Idea per le Metamorfosi*, cit. fig. 30.



27. A. Warburg, *Introduzione a Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Nino Aragno Editore, Torino 2002, p. 4.
  28. F. Saxl, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, in "Journal of the Warburg Institute", 2, 4, 1939, pp. 346-367, n. 3.
  29. A. Warburg, *Allgemeine Ideen, Notizbuch*, 1927, p. 20, cit. in E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, cit. p. 215
  30. A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, Opere II, cit. p. 577.
  31. A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, cit. pp. 627-28. (La traduzione è stata in parte modificata dall'Autore).
  32. Idem, p. 630.
  33. Aby Warburg, Lettera a Carl Neumann, 22 gennaio 1927, WIA. General Correspondence, La lettera è stata pubblicata in originale da A. Pinotti, *La sfida del batavo monocolo*, cit. e in traduzione italiana da C. Cieri Via, *Warburg, Rembrandt e "il percorso dei salti del pensiero Appendice"* in *I molti Rinascimenti di Aby Warburg*, cit.
  34. Aby Warburg, Lettera a Carl Neumann, cit. in C. Cieri Via, *Appendice*, cit.
  35. Ibidem
- 

## INDICE

**Mots-clés :** Sopravvivenza dell'antico, Tacito, conferenza, Warburg, Claudio Civile, Ovidio, sacrificio, trionfo

## AUTORE

### CLAUDIA CIERI VIA

Professeur d'histoire de la critique d'art et d'Iconographie et Iconologie à l'université de Rome, elle enseigne aussi Museographie et Museologie auprès de la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Roma « La Sapienza ». Ses recherches portent essentiellement sur la culture artistique du Quattrocento et du Cinquecento, ainsi que sur la théorie et critique dans leur relation avec la tradition historique et le débat contemporain. Elle est l'auteur notamment de *Nei Dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologi-co*, Roma 1994, *Le favole antiche*, Roma 1996, *Fra segni e immagini. Aby Warburg*, 1998, *Aby Warburg e il concetto di pathosformeln fra mito arte e scienza*, Modena 2001.